



**”Le thème de l’origine de la mésentente entre juifs et chrétiens dans le prologue de la Farsa de Ysaac de Diego Sánchez de Badajoz : effets induits sur l’écriture dramatique”**

Françoise Cazal

**► To cite this version:**

Françoise Cazal. ”Le thème de l’origine de la mésentente entre juifs et chrétiens dans le prologue de la Farsa de Ysaac de Diego Sánchez de Badajoz : effets induits sur l’écriture dramatique”. P. Darnis (éd.). Le commencement.. en perspective. L’analyse de l’incipit et des œuvres pionnières dans la littérature du Moyen Âge et du Siècle d’or, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, pp.31-44, 2010, Méridiennes. <halshs-00485858>

**HAL Id: halshs-00485858**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00485858>**

Submitted on 15 Jun 2010

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Le thème de l'origine de la mésentente entre juifs et chrétiens dans le prologue de la *Farsa de Ysaac* de Diego Sánchez de Badajoz : effets induits sur l'écriture dramatique

Françoise CAZAL  
Université de Toulouse

Les *Farsas* de Sánchez de Badajoz, comme la plupart des pièces religieuses du XVI<sup>e</sup> siècle, sont précédées d'un prologue remplissant un ensemble de fonctions considérées comme stéréotypées. Au cours de ce prologue ou *yntroito* qui prend généralement la forme d'un monologue prononcé par le Berger présentateur, se succèdent habituellement, dans l'ordre, la salutation au public, la captation de la curiosité des spectateurs, l'annonce du sujet central de la pièce et celle de la portée de son enseignement dogmatique, la désignation des personnages et l'introduction de ceux-ci dans le dialogue. C'est dire si le « commencement » de ces pièces a de l'importance, et combien de liens sont tissés entre le prologue et le corps de ces *Farsas* : s'il y a bien un terrain où l'on peut « mettre en perspective » le commencement du texte, c'est dans ce théâtre-là, en particulier dans les pièces dites « figuratives » qui adaptent à la scène des épisodes bibliques, dans une perspective analogique. Le côté stéréotypé de ce théâtre, loin d'être un obstacle à l'observation des liens tissés entre prologue et corps de la pièce, met en relief la présence d'éventuels écarts par rapport à la norme mieux que ne le ferait un théâtre de rédaction plus libre<sup>1</sup>. La similitude fait paradoxalement ressortir les différences. Ce sont justement ces différences par rapport à la norme que je me propose d'analyser dans la *Farsa de Ysaac*<sup>2</sup>, où est dramatisé le célèbre épisode du détournement de la bénédiction d'Isaac (le vieux patriarche aveugle croit donner sa bénédiction à son fils aîné Ésaü, et Jacob, le cadet, détourne à son profit cette bénédiction en suivant la ruse imaginée par Rébecca, sa mère)<sup>3</sup>, épisode traditionnellement considéré comme fondateur de la mésentente entre juifs et chrétiens. Dans cet exposé, on tentera donc de « mettre en perspective » le commencement d'une pièce de théâtre par rapport au corps de la pièce et à la conclusion, mais, de surcroît, ce travail porte sur un texte qui met lui-même en perspective les débuts fantasmés d'une déchirure sociale dont le dramaturge va chercher les racines dans la Bible, non pas sous forme d'une simple analogie, mais d'une explication historique. Ainsi, à l'habituelle mise en perspective préfigurative de l'Ancien Testament et du Nouveau Testament (qui est également présente dans cette pièce, où l'on nous montre que les sens d'Isaac, vieux et aveugle, sont trompés par la ruse de Jacob, sauf l'un d'entre eux, l'ouïe, qui lui permet de reconnaître la voix de Jacob, et c'est l'occasion de rappeler la prééminence de l'ouïe, essentielle dans le dogme de l'Eucharistie), s'ajoute, dans cette pièce, une mise en perspective historique qui embrasse un temps dramatique très étendu puisqu'elle relie un épisode de l'Ancien Testament non pas seulement à un élément du Nouveau Testament, mais à une réalité sociale et religieuse de l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle.

La mésentente entre juifs et chrétiens, mise en perspective historique dans le prologue, est ensuite illustrée dans le corps de la *Farsa* où est dramatisée la scène fondatrice de cette inimitié durable, à savoir le détournement de la bénédiction d'Isaac, qui marque l'origine de la séparation des deux lignées, celle des juifs descendants de Jacob et celle des « Gentils » descendants d'Ésaü. La

---

<sup>1</sup> Les comparaisons de pièce à pièce présentent toutefois l'inconvénient que chacune des *Farsas* est un terrain d'expérimentation du dramaturge, qui ne reste donc pas toujours fidèle aux mêmes procédés. Toutefois le bloc des dix pièces préfiguratives adaptées de la Bible auquel appartient la *Farsa de Ysaac* permettent de dégager, à défaut de constantes, des procédés suffisamment récurrents pour qu'on puisse observer d'éventuelle particularités d'un texte précis, et, dans le cas de la *Farsa de Ysaac*, de déceler les éléments induits par la thématique choisie, celle de la dispute fondatrice de la mésentente entre juifs et chrétiens.

<sup>2</sup> Consulter le texte soit dans l'édition de séminaire : Sánchez de Badajoz, D., *Recopilación en metro*, (Sevilla, 1554), éd. Frida Weber de Kurlat, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas « Dr. Amado Alonso », Facultad de Filosofía y Letras, 1968 ; soit dans l'édition partielle *Farsas*, éd. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1985, p. 171-187. Voir, en annexe, le texte du prologue.

<sup>3</sup> Genèse, 27.

bénédiction de Jacob qui le comble de toutes les prospérités se traduit symétriquement par la malédiction d'Ésaü, à qui il ne reste que promesses de souffrances et d'asservissement. Mais, unique point positif de la bénédiction d'Ésaü : on lui prédit que les malheurs de sa lignée cesseront et que ses descendants pourront un jour **secouer** le joug d'Israël. On assiste donc dans la pièce à un immense raccourci entre l'origine et la conclusion d'un conflit dont le dramaturge affirme qu'il se trouve relégué dans le passé en même temps qu'il met en scène sa lointaine origine.

Dans les autres *Farsas* préfiguratives, le dramaturge recherche dans l'ancien Testament ce qui annonce l'Eucharistie. Les liens établis le sont donc généralement entre un texte de l'Ancien Testament et le dogme catholique, entre la lettre et le symbole. Cet aspect-là passe au deuxième rang dans la *Farsa de Ysaac* si l'on considère l'importance inhabituelle que prend, dans cette pièce, l'évocation du conflit fondateur. La première originalité de cette *Farsa* est donc l'hypertrophie de l'élément de contextualisation historique aux dépens du contenu dogmatique ; toutefois, il s'agit dans les deux cas de souligner un lien puissant entre l'Ancien Testament et le présent vécu par les spectateurs, lien que le curé de Talavera souligne habituellement, dans sa mise en théâtre de la Bible, au moyen d'anachronismes très contrôlés. Par ailleurs, à l'ampleur du temps dramatique historique manié dans le prologue de cette pièce s'opposent la brièveté et l'unité dramatique de la scène de la bénédiction et de ses préparatifs : ces puissants effets concernant le maniement du temps dramatique ne seraient-ils pas une conséquence du thème traité, **l'origine**, thème qui donne par définition une grande place à la notion de temps ? Au-delà de cette première impression élémentaire, nous allons voir en quoi le thème de l'origine du conflit entre juifs et chrétiens exposé dans le prologue se répercute, dans le corps de la *Farsa*, sur la technique d'adaptation de la Bible, sur la structure de la pièce, et, y compris, rétroactivement sur la structure même du prologue, ainsi que **dans** les répercussions de ce thème sur le fonctionnement de l'interlocution, observations qui se feront en comparant avec les pratiques dominantes du dramaturge dans les autres pièces d'adaptation de la Bible, qu'il s'agisse d'interventions sur la matière même du texte biblique (déplacement, suppressions, ajouts, et, en particulier, introduction d'anachronismes) ou de la politique globale de gestion de ce double univers dramatique. On mesurera, en particulier, la place respective de l'univers dramatique du Berger présentateur et de l'univers de la scène biblique et on évoquera la spécificité des contacts dialogaux qui s'établissent, d'une part, entre ces deux univers habituellement séparés de façon étanche et, d'autre part, entre le Berger et les spectateurs.

### Effets induits dans la rédaction du prologue

Dans la recherche des effets induits par la présence du thème de l'origine de la mésentente entre juifs et chrétiens, on peut commencer par interroger le prologue lui-même.

Outre les composantes déjà citées (salut au public, captation de l'intérêt, **...**), le monologue dialogique initial du Berger se construit généralement en activant une partie du bouquet traditionnel de caractéristiques propres à ce personnage populaire, si apprécié des spectateurs : paresse, curiosité, tempérament extraverti, ignorance, vanité et sottise, tels sont les traits principaux de ce répertoire ayant pour premier avantage d'introduire dès le début de la pièce des éléments comiques qui **non** seulement captent l'attention du public en train de s'installer **mais** provoquent chez lui cette détente favorable à la transmission du message catéchétique ultérieur. Le caractère attendu de cette prestation du Berger, loin d'être un obstacle à l'intérêt du public, ne pouvait que renforcer son impatience d'écouter la suite. D'un prologue à l'autre, le dramaturge joue savamment sur ces attentes.

Dans le prologue ici commenté, la plupart de ces traits sont représentés, mais à ceci près que le Berger, loin d'adopter l'attitude de l'ignorant **qui** est la sienne habituellement dans cette partie de la pièce<sup>4</sup>, se pose en personnage détenteur du savoir et adopte une position de surplomb par rapport au public en montrant qu'il sait ce que le spectateur ne sait pas ; ce cas n'est pas totalement unique, puisqu'on le trouve aussi dans la *Farsa del Santissimo Sacramento*, où le Berger se livre à des tours de magie pour ébaubir son public et le dominer, mais cela reste exceptionnel, et ici, le Berger va plus loin

---

<sup>4</sup> Précisons que la facette sérieuse du Berger, personnage qui se transforme parfois en co-énonciateur du contenu catéchétique avec le *sabio*, est loin d'être une exception dans le théâtre de ce dramaturge qui a su en tirer de grands profits dramatiques, mais en les exploitant généralement dans le corps de la *Farsa*. Très majoritairement, dans les prologues, le Berger se présente comme un ignorant qui voudrait savoir en quel honneur se déroule la fête qu'il contemple **et qui** demande des explications.

qu'un simple tour de passe-passe. Il se situe sur le plan du savoir par excellence des clercs, le savoir linguistique, en posant au public une énigme de type grammatical, destinée à fouetter la curiosité des spectateurs :

PASTOR                   ¿Pensáis que m'eis entendido?  
Pues, no todos, juri a mí  
que a no nada soy venido:  
sé que en gramato sentido  
dos noes hazen un sí.  
Pues quien diz que vengo a nada,  
digo yo que él no diz algo,  
que el no con nada juntada  
queda lla nada negada:  
algo es, luego, y aun realgo. (vv. 6-15)

À travers le traditionnel procédé comique de la devinette, le sujet de la pièce est donc présenté auréolé du plus grand mystère, sous forme d'une formule imprécise et obscure. L'utilisation du personnage du Berger sur un terrain « intellectuel » qui n'est pas le sien (sa supériorité se manifeste habituellement sur le plan physique), ne peut qu'éveiller la curiosité du public envers ce sujet qu'on lui cache au lieu de le lui révéler. Le changement dans les habitudes du dramaturge annonce que l'on va traiter une question d'exceptionnelle importance, une vérité sur les origines, à la fois cachée et montrée par ces circonlocutions verbales.

Ce sujet si brûlant est alternativement décrit comme insignifiant et comme très important : le « *que a no nada soy venido* » (v. 8) est remplacé ensuite par son contraire « *que (a) algo vengo y aun algazo* » (v. 20) ; cette entrée en matière mystérieuse est d'autant plus remarquable que l'étape précédente, le salut, avait été quasi escamoté et réduit à deux vers seulement. On pourrait cependant rétorquer que l'augmentatif « *algazo* » se réfère tout autant au message catéchétique habituel (éléments de préfiguration de l'Eucharistie), qu'à l'évocation du fossé qui sépare les Nouveaux Chrétiens des Vieux Chrétiens. On s'appuiera donc sur un autre indice qui semble pouvoir être mis sans conteste en relation avec le thème de la mésentente juifs/chrétiens, non encore dévoilé au public : on a souligné plus haut l'inhabituelle brièveté du salut du Berger, au début du prologue. Le personnage comble un peu plus loin les attentes créées sur ce point chez le spectateur, en commentant lui-même le côté lacunaire de son salut initial :

PASTOR                   ¡y olvidé la revellada!  
¡Qué poca memoria tengo! (vv. 4-5)

Dans ces deux vers, le spectateur peut retrouver avec satisfaction les éléments familiers qui composent le personnage du Berger étourdi, oublieux et mal éduqué, ainsi que sa gestuelle habituelle (la révérence au public au moment de prendre la parole). Mais s'il est fréquent que le Berger se comporte en personnage oublieux, c'est le seul cas dans les *Farsas* de cet auteur où il commente lui-même aussi ostensiblement son manque de mémoire. Or ceci se produit précisément dans une pièce où l'on va faire ouvertement acte de mémoire, en traitant de l'origine de la tension entre juifs et chrétiens. Qui plus est, comme on l'a dit, le dramaturge se prépare à exhumer ce souvenir de la mémoire des origines pour mieux l'enterrer ensuite dans l'oubli : dans la conclusion de la pièce, il demandera en quelque sorte à ses spectateurs d'oublier ces débuts conflictuels entre les deux lignées de Jacob et d'Ésaü et de se persuader au contraire de l'entente harmonieuse entre les deux communautés des juifs et des chrétiens.

Le prologue, mené tambour battant<sup>5</sup>, passe à la phase suivante, celle de la présentation et de l'identification des personnages. Rappelons que, comme à l'habitude, les personnages bibliques figurent déjà sur scène au début de la représentation, figés dans une immobilité d'icônes muettes, et que le temps qui s'écoule entre la désignation de l'identité d'un personnage et sa prise de parole est d'habitude très court, cette phase se situant généralement très près de la fin du prologue, à qui il ne

---

<sup>5</sup> Ces modestes dimensions (60 vers) laissent une plus grande place à la représentation de la scène biblique, qui est assez complexe.

manque alors, pour être complet, que l'annonce du sujet de la pièce. Mais dans cette *Farsa*, adoptant un schéma de présentation spécifique, le dramaturge choisit d'insérer entre la nomination des personnages

PASTOR                Veis al patriarca Ysac  
                              y Rabeca su muger,  
                              veis a Jacob y Esaú: (vv. 24-26)

et l'explicitation de l'argument eucharistique de la pièce :

PASTOR                Escuchá bien la Escritura,  
                              que entendido ell argumento  
                              deste Santo Sacramento  
                              veréis una gran figura, etc. (vv. 41-60)

une longue explication de 14 vers (vv. 27-40) où est évoqué ce début mythique de la mésentente entre juifs et chrétiens. Un tel développement à un emplacement inusité répond au sentiment d'urgence qu'exprime le dramaturge de souligner le lien exceptionnel entre la scène biblique représentée et la société de son époque et donne, de fait, à la *Farsa* un double sujet principal, au lieu de proposer une simple contextualisation de la scène biblique. Le dramaturge a donc choisi de donner cette explication sous la forme d'une digression, au moment de la désignation des deux protagonistes. L'énoncé de l'identité se trouve ainsi amplifié par une vision panoramique du conflit allant du début de l'affrontement des deux frères jusqu'à ses conséquences lointaines dans la société contemporaine des spectateurs.

### Gros plan sur la peinture du conflit au sein du prologue

Dès la désignation des deux frères rivaux, Diego Sánchez rappelle un détail d'importance, la gémellité de Jacob et Esaü :

PASTOR                Veis el patriarca...  
                              [...]  
                              sus hijos mellizos son  
                              nacidos a tú más tú, (vv. 27-28)

Le dramaturge souligne cette gémellité par une double formulation, la première énonçant le lien familial (« *sus hijos mellizos son* »), la deuxième le traduisant de façon imagée et gestuelle (« *nacidos a tú más tú* »). Un autre détail de l'écriture dramatique renforcera le soulignement de cette gémellité : alors que Rébecca et Isaac ont droit à un vers de présentation chacun, les deux frères rivaux sont enfermés significativement dans l'espace exigu d'un seul et même vers : « *veis a Jacob y a Esaú* ». Cette gémellité peut être à la fois considérée comme un signe hyperbolique de fraternité qui donne, de ce fait, plus de relief à la dissension entre les deux frères en en soulignant le côté paradoxal, et aussi comme un élément qui justifie et alimente la rivalité, servant de ressort dramatique à la pièce, puisque le droit d'aînesse devient plus dérisoire, et donc contestable, dans le cas de jumeaux. Mais, même dans la formulation de la gémellité des deux frères ennemis, le dramaturge éprouve le besoin de situer ces deux personnages dans la perspective de la filiation et de la lignée, qui est le fil qui conduit sans rupture à l'époque contemporaine du spectateur : au lieu de décrire objectivement la gémellité par une formule du genre de « *hermanos mellizos son* », il écrit « *sus hijos mellizos son* », les nommant par rapport à la filiation avec le père. Insister sur la quasi simultanité des deux naissances et sur leur filiation identique (même père et même mère), c'est déjà souligner que Nouveaux Chrétiens et Vieux Chrétiens sont très proches et ne sont en fait qu'une même famille spirituelle, conclusion sur laquelle se terminera la pièce. De plus, évoquer cette quasi simultanité de la naissance par l'expression « *a tú más tú* », qui signifie « en se suivant de très près », revient à employer pour chacun des deux frères le même pronom personnel « *tú* » qui les égalise et confond encore plus dans la même identité : fraternité, rivalité, inimitié en viennent à préfigurer de façon très complète la relation entre Nouveaux

et Vieux Chrétiens au XVI<sup>e</sup> siècle. Dans un efficace raccourci, le dramaturge juxtapose l'exposé de la rivalité de Jacob et d'Ésaü au moment de leur naissance et le résumé de la scène qui va être représentée, le détournement de la bénédiction. La formulation, très dense, permet à la fois de désigner clairement au spectateur qui est qui sur scène (« *este... aquel* »), de résumer l'argument du corps de la pièce (« *hurtó la bendición* »), et de définir une fois de plus le protagoniste victorieux, Jacob, par rapport à sa descendance (« *este que Yrrael hu* »), le dramaturge ne perdant pas une seule opportunité de situer ses personnages dans le devenir historique. Cependant, loin d'être un exposé impartial de la situation, la formule employée annonce déjà l'esprit des commentaires qui accompagneront la mise en théâtre de l'épisode biblique, et dans lesquels Jacob sera abondamment assimilé à un voleur. La partielle similitude des composés vocaliques du groupe « *Yrrael hu* » et du groupe « *hurtó aquel* » (ae hu/ hu ae) souligne subliminalement cette interprétation traditionnelle du juif voleur qui est lancée ici pour la première fois dans la pièce et en deviendra un thème récurrent. On peut voir, certes, dans ce « *hurtó* », simplement une interprétation simplificatrice et hostile propre au style rustique du Berger présentateur, mais cette interprétation reflète, en les caricaturant à peine, les préjugés populaires anti-judaïques de l'époque.

Déjà cette première approche du conflit Jacob/Ésaü se fait dans la durée, puisqu'elle va de l'épisode de la naissance à celui de la bénédiction. Mais Diego Sánchez ne s'en contentera pas et reviendra encore pendant dix vers sur ce conflit en embrassant dans sa dramatisation un laps de temps encore plus vaste, modification technique à mettre directement en rapport avec la nature du contenu évoqué, celui des origines de la mésentente, Comment peut-on évoquer une période qui remonte à des temps plus anciens que la naissance? Tout simplement en remontant à la vie *in utero* :

PASTOR	Dentro en el vientre riñeron con enbidias muy ardiles y quantos dellos vinieron que nunca bien se quisieron son judíos y gentiles: hizieron los malhazejos entre sí tantas carniças, que an agora, en fe parejos, entre llos nuevos y viejos, no faltan las ojaricas (vv. 31-40)
--------	---

La première rétrospective allait de la scène de la naissance à celle de la bénédiction. La deuxième est encore plus largement englobante et part de la vie *in utero* pour conduire jusqu'au présent du spectateur, un présent qui est, y compris, le présent immédiat de la représentation de la pièce. Ce double balayage temporel est un fait unique dans les prologues de Sánchez de Badajoz et inscrit résolument la pièce dans la perspective des origines. Le présent scénique « *sus hijos mellizos son* » (v. 27) rejoint le présent historique du spectateur : « *son judíos y gentiles [...] que an agora en fe parejos, [...] no faltan las ojaricas* » (vv. 35, 38 et 40). Ainsi le présent conflictuel qui oppose dans la société de Diego Sánchez juifs et chrétiens est-il non seulement énoncé, mais aussi joué sur scène dans un esprit de catharsis. Cette scène biblique fondatrice a, pour le dramaturge et son public, autant que les éléments eucharistiques préfigurés dans la Bible, valeur de vérité actuelle. On ne sera pas étonné que, un peu plus loin, dans le corps de la *Farsa*, un soin tout particulier soit accordé aux procédés d'actualisation. Dans ces derniers vers qui décrivent sous forme d'une ample fresque temporelle les conséquences lointaines de cette bataille *in utero* primitive, le dramaturge accumule les termes démontrant la perpétuation et la gravité de la mésentente : « *riñeron / con enbidias muy ardiles / [...] nunca bien se quisieron / [...] hizieron [...] tantas carniças / [...] no faltan las ojaricas* ». Soulignons l'emploi des termes radicalisants, comme « *nunca* » ou « *quantos [dellos vinieron]* ». Le ton du Berger présentateur est loin de la neutralité qui prévaut habituellement dans l'annonce des éléments de la pièce, et son attitude réprobatrice est aisément perceptible à travers certains termes comme « *los malhazejos* », ou « *enbidias muy ardiles* ». On peut se contenter de voir dans ce soulignement de la relation conflictuelle entre juifs et chrétiens une annonce insistante de ce qui est, de fait, le ressort dramatique de la pièce. Mais il est saisissant de constater que, dans cette partie du prologue, Diego Sánchez « oublie » complètement que sa conclusion consistera à démontrer que l'harmonie a été retrouvée entre les deux communautés. Dans cette partie du **texte** encore éloignée de la formulation des vérités officielles de la



**conclusion** et à travers le traditionnel franc parler du rustique Berger, s'exprime un constat : « [...] *an agora, en fe parejos, / entre llos nuevos y viejos / no faltan las ojariças* » (vv. 38-40). Par ailleurs, l'image même de la mésestimate qui commence *in utero* « *dentro en el vientre riñeron* » n'a pas seulement valeur de point d'origine absolu mais d'intériorité, et souligne combien la faille séparatrice entre Nouveaux Chrétiens, accusés de crypto-judaïsme, et Vieux Chrétiens jaloux de les écarter du pouvoir, est au cœur de la société espagnole.

Pour en finir avec les éléments du prologue ayant une incidence sur l'écriture du corps de la *Farsa*, on peut souligner l'emploi du verbe *reñir* (« *riñeron* ») qui éveille de nombreux échos dans la pratique scripturale du curé de Talavera. Diego Sánchez introduit avec une telle fréquence dans ses pièces le motif comique de la *riña*, que l'on peut considérer ce trait comme un passage obligé, très attendu du spectateur. La scène biblique représentée, fondatrice de la haine tenace entre les deux lignées, ne peut donner lieu à la mise en scène d'un affrontement direct entre les deux frères, puisque, dans l'épisode biblique, que le dramaturge ne peut que suivre, Jacob agit par la ruse et qu'en outre il disparaît de scène lorsque son frère Ésaü revient chargé du gibier qu'il comptait préparer pour son père. Donc, en l'absence de dramatisation de l'affrontement direct, le dramaturge va offrir au spectateur une scène traditionnelle de *riña* comique.

### Effets induits sur la dramatisation de l'épisode biblique

L'accès au dialogue du premier personnage biblique à prendre la parole, Ysaac, permet d'observer que le dramaturge instaure dès le début de la représentation de l'épisode biblique une parfaite étanchéité entre l'univers dramatique numéro un, celui du Berger présentateur qui dialogue avec le public, et l'univers dramatique numéro deux, celui des temps bibliques. En effet, alors que Diego Sánchez pourrait insérer le personnage d'Ysaac dans le dialogue en le faisant répondre à une réplique du Berger présentateur, comme il le fait, par exemple, dans la *Farsa de San Pedro*, ce personnage d'Ysaac s'auto-introduit lui-même dans le dialogue de façon indépendante au moyen d'une lamentation solitaire sur la vieillesse. Parallèlement, le Berger présentateur, lui, souligne sa propre extériorité par rapport à la scène biblique en allant s'asseoir ostensiblement sur le côté de la scène : « *Ora, en fin, yo aquí me asiento, / escuchá bien la Escritura, etc.* » (vv. 41-42), position externe par rapport à l'espace scénique biblique qui se combine avec cette autre position externe par rapport au texte biblique qu'est celle de commentateur exégétique : ce n'est d'ailleurs qu'après son installation sur le côté de la scène que le Berger procède à l'exposé du contenu préfiguratif de la pièce (vv. 41-60). Mais si le dramaturge instaure avec une telle clarté la position d'extériorité du Berger, c'est pour mieux l'enfreindre par la suite, dans une brutale rupture de la situation initiale d'interlocution. Que se passe-t-il sur scène? Après avoir écouté les plaintes du vieil Ysaac, le spectateur l'a entendu exprimer à son fils aîné Ésaü, grand chasseur, son désir de faire un bon repas de gibier avant de donner sa bénédiction et de mourir en paix. Ésaü part à la recherche de ce gibier, et Rébecca, la mère, qui a tout entendu, propose à Jacob, son fils favori, de se faire passer pour Ésaü et de lui servir, en guise de gibier des chevreaux du troupeau et de recevoir à sa place les bienfaits de la bénédiction paternelle. Jacob accepte et sort de scène pour chercher ces animaux. C'est le moment choisi par Diego Sánchez pour procéder à une intervention originale sur l'espace dramatique biblique : lorsque Jacob revient sur scène chargé de deux chevreaux, le Berger abandonne subitement sa position extérieure et, faisant irruption dans l'espace dramatique biblique, saute sur scène et s'empare de l'un de ces deux chevreaux, proclamant qu'il lui appartient. L'interpénétration des deux univers dramatiques est totale dans la mesure où non seulement se produit cet affrontement physique, mais où Rébecca et Jacob parlent au Berger et reçoivent réponse de lui, reconstituant une situation d'interlocution complète. Non seulement le Berger lui-même a pénétré dans l'univers biblique mais tout son contexte social avec lui, puisque le Berger, dans ce dialogue avec Rébecca et Jacob, fait allusion au troupeau qui lui a été confié et au maître qui l'emploie. Il s'ensuit sur scène un épisode comique de *riña* très complet, avec insultes, affrontement physique et séparation des deux adversaires. L'affrontement des deux lignées est donc mis en scène cathartiquement par personnages interposés, au prix d'une violation de la règle de séparation des deux univers dramatiques : cette magnifique exception dans les pratiques d'écriture du dramaturge permet de transposer sur le mode comique du vol des chevreaux le « vol » de la bénédiction. En l'absence d'Ésaü, parti à la chasse, c'est le Berger qui canalise et exprime l'agressivité ressentie par le public envers ce personnage de « petit rusé malhonnête » qu'est Jacob. À défaut de



représenter sur scène l'affrontement entre juifs et chrétiens, c'est l'un des lointains descendants de la lignée d'Ésaü, le Berger castillan catholique, qui réagit à sa place. Dans cette scène de *riña* hors normes, le dramaturge associe ces deux procédés de soulignement que sont le renforcement de l'agressivité entre les protagonistes et la pratique de l'anachronisme d'écriture poussé à l'extrême. Une scène de *riña* hors normes, non seulement parce qu'elle mêle les deux univers dramatiques habituellement séparés, mais également par son point d'insertion dans le texte, en plein milieu de l'épisode dramatisé et non à la fin de la pièce où Diego Sánchez situe généralement ce type de scène comique. C'est sur l'objet transitionnel « chevreau » que se cristallise la confusion de ces deux temps dramatiques fort éloignés que sont le temps du spectateur et celui de la Bible. Comment finit l'épisode de la *riña*? Le Berger (qui avait activé dans cette scène l'une de ses caractéristiques de *Pastor Bobo*, celle de ne rien comprendre, de se tromper, <sup>6</sup>), est autorisé par Rebecca à vérifier les marques à l'oreille du chevreau pour comparer avec celles de son troupeau et, convaincu de son erreur, regagne sagement sa position de spectateur assis, refermant très clairement cette parenthèse transgressive des pratiques habituelles du dramaturge. Ces deux troupeaux si semblables qu'on peut les confondre, celui des chevreaux bibliques « non-marqués » et celui des chevreaux castillans « marqués »<sup>6</sup>, renvoient eux aussi à la gémellité dont le dramaturge avait su montrer tout le potentiel dramatique dans le prologue.

Mais cette séquence de *riña* n'est pas le seul procédé utilisé dans la pièce pour répondre à la mise en perspective du prologue. Le deuxième procédé se greffe sur l'un des emplois les plus fréquents du personnage du Berger dans la dramatisation des épisodes bibliques, à savoir sa fonction d'exégète commentateur, fonction qui s'accorde, on l'a vu, avec le maintien d'une position extérieure au monde dramatique biblique. Ces commentaires, que l'on peut appeler « supradialogaux » parce qu'ils ne sont pas entendus par les protagonistes de l'univers biblique mais par le seul spectateur, s'insèrent habituellement au fil du dialogue, et même, parfois, au milieu des répliques des personnages bibliques, avec des fonctions diverses : apport d'explications exégétiques, ou bien simple valeur didascalique, ou bien aussi façon de ménager une transition entre deux scènes afin de donner un peu de vraisemblance dans le maniement du temps. Ces remarques supradialogales peuvent aussi exprimer des commentaires familiers, des critiques sociales ou des éléments de détente comiques. Le Berger de la *Farsa de Ysaac* ne manque pas à la tradition, et, parmi ses commentaires supradialogaux, certains, que je me propose de souligner maintenant, semblent plus nettement inspirés par le thème de l'origine de la mésentente entre juifs et chrétiens que par le contenu dogmatique préfiguratif de la scène biblique (contenu centré sur la valeur inestimable de l'ouïe). Il s'agit d'un commentaire du Berger, lequel a pour fonction, certes, de ménager une pause temporelle dans l'action, puisqu'il se situe à la fois après la sortie de scène de Jacob, parti chercher ses chevreaux, et avant le retour de celui-ci, mais est mis également à profit pour commenter le projet malhonnête de Rebecca dans une réflexion bien-pensante sur les voleurs en général :

REBECA	Mas, ¡qué leva de aguijar! Para hurtar no hay pereza: mill no pueden trabajar y para aver de hurtar sacan fuerças de fraqueza. Si alcalde hura de veras yo no sufriera coxquillas: a vellacos galloferos con soveos muy crudeos les curara las costillas. (vv. 116-125)
--------	--

En développant ici le motif populaire du juif voleur, lointain écho du mythe de Judas, le Berger montre clairement que la préoccupation principale du dramaturge n'est pas, dans cette *Farsa*, la préfiguration du dogme, mais la mise en théâtre de l'aversion entre juifs et chrétiens, thème beaucoup plus directement en prise avec les affects du public. Cette digression consensuelle sur la figure du voleur est donc indirectement l'occasion d'exprimer des sentiments anti-judaïques. Comme lors du

<sup>6</sup> PASTOR : « Pues reniego del sayal : si no he de ver la señal / que tienen en las orejas; / REBECA : Tienes gran razón, hermano, / -hijo, no quiero puñadas- / veslas. PASTOR : ¡Mi trabajo en vano! / es verdad que es orejano / y las mías son mozcadas » (vv. 148-155). « Mozcadas » : « que tiene muesca (une marque, une encoche) en las orejas » (Aut.). « Orejano » : « mostrenco », sans marque ni propriétaire défini.

développement scénique apporté par la scène de la *riña*, les commentaires familiers du Berger concourent à souligner le potentiel d'agressivité entre juifs et chrétiens. Le Berger castillan, image emblématique du Vieux Chrétien bien avant le laboureur des pièces de Lope de Vega, exprime à travers ces deux procédés un même sentiment pugnace d'inimitié entre les deux communautés, reflet d'une réalité viscérale et non-officielle. **Et** le dramaturge ne se contente pas d'intensifier les affects à travers les échanges supradialogaux entre le Berger assis et le public. C'est aussi directement au niveau des échanges dialogaux internes entre les personnages bibliques eux-mêmes qu'il procède à un renforcement semblable, et **ceci**, malgré les contraintes étroites inhérentes à l'adaptation de la lettre biblique **en** ajoutant une série de petites touches visant à radicaliser sur scène l'expression des sentiment respectifs de Rebecca et d'Isaac envers Jacob et Ésaü. Ainsi, aux paroles affectueuses du vieux patriarche Isaac envers son fils aîné Ésaü, paroles qui, elles, sont étroitement calquées sur la Bible<sup>7</sup>, s'ajoutent, de la main de Diego Sánchez, des vers où s'exprime **sur un mode passionné** l'amour maternel de Rebecca pour Jacob, modification qui renforce l'antagonisme entre les clans paternel et maternel.

REBECA            Jacob, mi querer humano,  
                          hijo de mi corazón, (vv. 83-84),  
                          [...]  
                          Hijo de mi corazón, (v. 106)  
                          [...]  
                          Vístete, hijo, mi amor, (v. 181)

De surcroît, là encore, le Berger sert d'amplificateur affectif au dialogue biblique en insérant de nouveaux commentaires supradialogaux pétris d'affectivité pure. C'est en *supporter* inconditionnel du clan d'Ésaü que le Berger ponctue l'action de la scène biblique de ses bruyantes exclamations, que ce soit pour stigmatiser l'attitude sans scrupules de Rebecca<sup>8</sup> et de Jacob, ou pour plaindre à haute voix Ésaü lorsque celui-ci revient de chasse trop tard :

PASTOR            ¡Acógete, hi de puta,  
                          Hazé que os tomáys con él! (vv. 296-297)

Ainsi, aussi bien dans le prologue que dans le corps de la pièce, aussi bien dans la structure de la *Farsa* que dans son fonctionnement dialogal, s'affirme avec une régulière obstination le thème de l'inimitié entre chrétiens et juifs, qui en vient à être le sujet essentiel de la pièce, presque au détriment de la théâtralisation du dogme.

Dans cette petite pièce de théâtre religieux, l'origine d'une fracture idéologique exposée dans cette « origine » du texte qu'est le prologue imprime sa marque **dans l'adaptation** du texte biblique.

Cependant, alors que **tout** dans le déroulement du texte souligne la fracture, la conclusion de la *Farsa* insistera abondamment sur l'idée **que cet** affrontement n'est qu'un mauvais souvenir et que désormais, les deux groupes sont réconciliés. Il est révélateur que le dramaturge ne se contente pas de placer cette idée de façon impersonnelle dans un *villancico* final, mais la fasse dire au Berger-présentateur lui-même :

PASTOR            Ya Judea no es señora:  
                          quien mejor obra, mejora,  
                          desque vino Jesuchristo.  
                          D'un pan divino comemos  
                          todos juntos de consuno  
                          y de un cálice bevemos  
                          desque a Dios con nos tenemos  
                          que hizo *de utroque uno*. (vv. 363-370)

<sup>7</sup> YSAAC : « Ven acá, mi hijo bueno, / dame paz; veys, el olor / del mi hijo de mi seno / como olor de campo lleno / a quien bendixo el señor » (vv. 241-245).

<sup>8</sup> PASTOR : « ¿Eis notado el atrevencia? / ¡Cosa her una mujer! / Habrando con rebenencia, / no lles pica la concencia / tanto como un alhiler » (vv. 156-160).

Mais cette conclusion politiquement correcte réserve encore une surprise. L'esprit rassembleur de cette citation cache à grand peine le ton de revanche triomphal de la formulation « *Ya Judea no es señora* » qui ramène, de fait, au schéma d'agressivité entre communautés **qui fut** dramatisé avec constance dans la pièce. Bien que placée dans un contexte apparemment égalitaire, cette formulation quelque peu rancunière permet de faire allusion à un temps mythique où les juifs auraient dominé les non-juifs. En revanche, le texte, occulte la réalité d'une société où ce sont les catholiques qui ont réprimé le judaïsme, et préfère présenter la vision idyllique d'une société fraternelle où les deux lignées autrefois ennemies se retrouvent pour communier dans une Eucharistie réparatrice.

Cette pièce a donc offert un commencement, le prologue, qui met franchement l'accent sur le conflit, une dramatisation qui laisse apparaître dans tous les interstices de l'adaptation du texte biblique une relation conflictuelle, et une conclusion qui referme pudiquement la pièce sur une vérité officielle de réconciliation, mais à travers laquelle sourd, malgré tout, une dernière fois, un sentiment de rivalité, en prise directe avec le contenu du prologue.

Il serait cependant excessivement simplificateur de voir dans cette résurgence obstinée du vécu conflictuel entre Nouveaux et Vieux Chrétiens seulement l'expression de la pensée du dramaturge ou la projection du ressenti de la société de son temps. C'est la technique d'écriture dramatique, toujours pragmatiquement à la recherche d'éléments capables de dynamiser le dialogue, qui pourrait être aussi en partie la cause de cette exacerbation multiple de la charge conflictuelle dans la pièce.

Quoi qu'il en soit, que cette orientation soit la marque d'une idéologie ou celle des besoins techniques de l'écriture dramatique, elle est un exemple de plus qui montre le pouvoir mobilisateur des questions d'origine.

## Annexe

*FARSA DE YSAAC. Son interlocutores cinco figuras: Ysaac y Rebeca, su muger, y sus dos hijos Jacob y Esaú, y un Pastor, el qual dize lo siguiente:*

PASTOR	¡Hala, hala, ¡gente honrada! ¿queréis saber a qué vengo? Digo's que vengo a no nada... ¡y olvidé la revellada! ¡Qué poca memoria tengo! ¿Pensáis que m'eis entendido? Pues, no todos, juri a mí, que a no nada soy venido: sé que en gramato sentido dos noes hazen un sí. Pues quien diz que vengo a nada, digo yo que él no diz algo, que el no con nada juntada queda lla nada negada: algo es, luego, y aun realgo. Bien sentís el argumento, que no es hombre tan bovazo; porque entendáis lo que siento esté cada cual atento, que algo vengo, y aun algazo. Porque en pensar no me enfraque llo que os quiero her saber, lluego quiero dar el baque. Veis el patriarca Ysac y Rabeca su muger, veis a Jacob y a Esaú: sus hijos mellizos son nacidos a tú más tú;
--------	---

y este, Jacob, que Yrrael hu,  
hurtó aquel la bendición.  
Dentro en el vientre riñeron  
con enbidias muy ardiles  
y quantos dellos vinieron  
que nunca bien se quisieron  
son judíos y gentiles:  
hizieron los malhazejos  
entre sí tantas carniças  
que an agora, en fe parejos,  
entre llos nuevos y viejos  
no faltan llas ojariças.  
Ora, en fin, yo aquí me asiento.  
Escuchá bien la Escritura,  
que entendido ell argumento  
deste Santo Sacramento  
veréis una gran figura;  
veréis aquel viejo honrado  
que cinco sentidos tien  
ser en llos quatro bulrado:  
gran misterio figurado  
de la hostia, nuestro bien.  
¡O secretos ascondidos  
de nuestros juizios faltos!:  
mienten todos los sentidos  
sino solos los oídos,  
y por eso están tan altos.  
El ver, gustar y el oler  
y aun el palpar de la mano  
no los avéis de creer,  
son siempre avéis de tener  
la fe del oído sano.  
La vista tengo perdida...

YSAAC